BIS

44 - 62

FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI

100

TRANSCENDENTAL STUDIES

SORABJI, KAIKHOSRU SHAPURJI (1892–1988)

100 TRANSCENDENTAL STUDIES (1940–44) *Nos 44–62*

1	44. *Bin cantato. Dolce sciaro*	15'25
2	45. (untitled)	1'26
3	46. (untitled)	2'44
4	47. *Leggiero e a capriccio*	2'35
5	48. *Volante*	3'14
6	49. *Vivace ma non troppo*	2'23
7	50. *Per il pedale 3*	4'50
8	51. (untitled)	3'15
9	52. (untitled)	3'14
10	53. *A capriccio*	1'59
11	54. (untitled)	4'17
12	55. (untitled)	2'43
13	56. *Moderato*	3'10
14	57. (untitled)	2'02
15	58. (untitled)	3'31
16	59. *Quasi fantasia*	10'46
17	60. (untitled)	3'07
18	61. (untitled)	4'12
19	62. (untitled)	2'37
		TT: 80'25

FREDRIK ULLÉN *piano*

All the studies included on this disc are performed in editions prepared by Alexander Abercrombie, and available from the Sorabji Archive.

INSTRUMENTARIUM – Grand Piano: Steinway D

Kaikhosru Sorabji

Sorabji composed 90 hours of piano music during a 65-year period that began in 1917. Some of his piano works are short but many are not. Eight are 2 to 4 hours long; seven are 5 to 6 hours long; and two are 8 to 9 hours long. One of his piano sonatas is as long as all of Schubert's sonatas put together.[1]

The major piano works are dense-textured and exhausting to perform. Often the music moves in seven or eight or nine parts and close to as many rhythms (with doublings, a dozen or more parts, notated in some cases on overloaded six-staff systems). Many contemporary piano scores have an even more forbidding look, but none implies hands and fingers moving faster and farther.[2]

Xenakis is hardest to play in just those spots where not every note matters. The same is true for Sorabji. Wrong notes are sometimes no easier to play than right notes. If anything, Sorabji is at his most difficult when his music is simplest on the page. Patternless streams of notes for both hands, moving at a rate of almost a thousand notes a minute for many minutes; large chords moving straightforwardly but with the speed of Ravel's demisemiquavers; these things seem to demand a trick or emollient, comparable to wool gloves in Stockhausen.

No human fingers can do what Nancarrow's player pianos could do, but it is often possible to distinguish more happening when listening to Sorabji, because more of what is happening is distinguishable.[3]

© Kenneth Derus 2009

Notes

1. There are only three organ works – compared to 62 for piano – but their dimensions are in certain respects more remarkable. The *Second Organ Symphony* concludes with a 2-hour fugue, and Alistair Hinton has reminded us that its middle movement is as long as three Mahler symphonies.

2. Cf. Kevin Bowyer: 'In my career as a player of contemporary organ music I've played most of the notorious, "super-difficult" pieces – Xenakis' *Gmeeoorh*, Ferneyhough's *Sieben Sterne*, Castiglioni's *Sinfonie Guerriere et Amorose*, etc.

Sorabji's *First Organ Symphony* makes all those pieces look like grade 2 finger exercises. And the *Second Organ Symphony* makes the *First Organ Symphony* look like – a grade 2 finger exercise.'

3. Complexity that can be savoured as such (by the man in the street, and not just Milton Babbitt) is hard to come by. Nancarrow's studies for player piano sound as complex as they were meant to sound, to nearly everybody, and so does Clarence Barlow's *Cogluotobüsiletmesi*; but by this yardstick failures are the rule (and include, notoriously, Wieland Hoban's *when the panting STARTS* but also the armchair experiments of Pietro Raimondi). Nobody believes Sorabji wrote for the man in the street, but neither did he write for the likes of Babbitt. (In 1930 in *The New Age* he claimed that non-musicians make 'the most vivid, vital, and profoundly percipient' listeners.)

Re: BIS-CD-1273 and BIS-CD-1533. It is now known that Sorabji's mother was at best a *soi-disant* Spanish-Sicilian opera singer (among other things because she was English back to Beowulf).

Transcendental Studies

Kaikhosru Sorabji's set of *100 Transcendental Studies*, composed between 1940 and 1944, is the composer's second longest work with a total duration of at least seven hours (his longest work being the *Symphonic Variations* – around nine hours of music). It is thus also by far the largest collection of concert études in the known repertoire.

Most of the pieces, in particular in the beginning of the cycle, are typical concert études in the sense that essentially a single technical or structural idea is explored. Later on in the cycle Sorabji inserts pieces that are on a much larger scale than the traditional étude: extended, highly ornamented 'nocturnes'; a huge waltz; a habanera; and a passacaglia with 100 variations. The tendency towards larger and larger forms culminates with the two last études, a hugely expanded elaboration of J.S. Bach's *Chromatic Fantasia* and a quintuple fugue with a duration of at least 45 minutes respectively.

The title *100 Transcendental Studies* naturally alludes to Liszt's famous set of the same kind, and Sorabji may have been stimulated to write his études after attending a concert with Egon Petri playing the Liszt études. Other obvious influences are Scriabin, Busoni and Godowsky, but in his use of evolving patterns

of immense textural and rhythmic complexity Sorabji exceeds all of his precursors by far. At least in this regard, it is tempting to see the Sorabji études as presages of the piano music of, say, Ligeti, Finnissy or Ferneyhough. These comparisons should not, however, be taken too far. As a composer, pianist and thinker Sorabji remains *sui generis*; his vast pianistic universe is compelling and strangely different from any other music before or after him. Among his mature works, the *100 Transcendental Studies* occupy a key position.

44. *Bin cantato. Dolce sciaro.* One of Sorabji's extended, atmospheric nocturnes. Many of Sorabji's most beautiful inspirations are found among the nocturnes, which perhaps are his most personal and original contribution as a composer. Here long vocalises meander as if in a trance among an exuberance of soft, ever-changing background figures, suggesting all the profusion of flowers and fragrances in an exotic garden at twilight. This music contains little of drama and violent outbursts, but much subtle play with shifts in colour and lighting that reveals a wonderful understanding of the piano and its sonic possibilities.

45. (untitled). An energetic little humoresque that effectively breaks the atmosphere of the preceding meditation. The study is based on brief gestures with chords alternating between the hands, and as so often the density of the figures increases towards the final *stretta*.

46. (untitled). A study that explores various arpeggio figures of fourths. At first there is a dialogue between the hands; later they play together in metrically more and more complex patterns.

47. *Leggiero e a capriccio.* A fairly eccentric piece with a whimsical and increasingly free-wheeling counterpoint between the hands: a pattern of octaves alternating with small intervals in the one, and semiquaver figurations in the other.

48. *Volante*. Waves of scales moving up and down alternate between the hands in this étude. Soon the texture thickens with scales in thirds, fourths, fifths, sixths... Apparently Sorabji assumes the pianist has practised the preceding double-stop études diligently!

49. *Vivace ma non troppo*. A slightly jazzy and technically quite surmountable piece with rhythmic chords in one hand and semiquaver figures in the other.

50. *Per il pedale 3*. One of Sorabji's special pianistic 'tricks' is to require frequent use of the *sostenuto* pedal even in fairly dense textures. This, of course, is useful in typically Sorabjian passages with a multitude of melodic lines in different registers. The étude gives plenty of opportunity to practise such pedal coordination. Phrases of quavers lead to chords that are held with the *sostenuto* pedal. The music starts in the middle register but the melodic lines gradually expand to cover the whole range of the keyboard.

51. (untitled). A recurring impetuous six-note rhythmical motif and runs of fast notes are key ingredients in this étude. These building blocks are developed and expanded until the rather abrupt ending.

52. (untitled). A gently flowing polyrhythmic étude, with quaver triplets against semiquavers. Somewhat unusually, the piece is strictly in four parts from beginning to end, with no ornamentations or thickening of the melodic lines.

53. *A capriccio*. Yet another light-hearted *capriccio* based on a few simple motifs that are varied and expanded. Here the main motifs are double-dotted quaver rhythms and accompanying semiquaver triplets.

54. (untitled). A free, improvisatory piece that drifts around in unexpected directions in tonal space with a kind of unconcerned equanimity.

55. (untitled). An effective étude full of dramatic nerve. The piece uses an alarming four note motif with repeated notes and gradually builds up tension until the formidable culmination before the brief coda.

56. *Moderato*. A waltz-like piece where the melodic figurations in the right hand are surrounded by octaves, creating a three-part counterpoint. In the middle section the hands exchange material, giving the piece a more étude-like character.

57. (untitled). A study in long leaps across the keyboard, hair-raisingly difficult not least because of the asymmetrical patterns in the two hands.

58. (untitled). A study in repetitions, first of single notes, later of chords. One structural feature that contributes to the peculiar character of the piece is the longer final note of each phrase that interrupts the flow of repeated notes.

59. *Quasi fantasia*. A longer fantasia that starts in a morning light of shimmering impressionistic beauty and grows organically into passages of tremendous, extravagant pianistic intensity. One of my personal favourites in the whole cycle.

60. (untitled). A quite wild and entertaining toccata where capricious right hand melodies and bizarre fancies are heard over an energetic *ostinato*-like accompaniment.

61. (untitled). A stern, powerful piece with *appoggiatura* figures of hemidemisemiquavers and chords of granite.

62. (untitled). A free double-stop étude with an amusing, slightly arrogant character. In the second half of the piece the double stops are in triplets, and the étude ends with a short *presto* coda.

© Fredrik Ullén 2010

Acknowledgements
I would like to express my sincere gratitude to Alexander Abercrombie who has made excellent editions of all the études recorded on this CD as well as the remaining études of the set, especially for this project. All the scores are available from the Sorabji Archive. I am also indebted to Alistair Hinton of the Sorabji Archive and Kenneth Derus for their kind support and expert advice.

The Swedish pianist **Fredrik Ullén** has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim ('spectacular', *New York Times* 2001; 'jaw-dropping virtuosity', *BBC Music Magazine* 2006; 'superhuman', *Piano News* 2006; 'What should one admire more in this pianist: his infallible, discretely relaxed technique, his musical intelligence or his sensitivity?', *Der Tagesspiegel* 2008). Ullén's large repertoire includes many of the most complex and demanding works in the piano literature, such as Ligeti's complete piano études, Reger's *Spezialstudien* and music by Sorabji. He has a particular interest in creative programming with couplings of new and traditional literature. His solo CDs for BIS Records have without exception been enthusiastically praised by internationally renowned critics and have received an impressive number of prestigious awards and accolades, including a Diapason d'or, CHOC de Le Monde de la Musique, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*), and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly with the percussionist Jonny Axelsson and the cellist Judit Csatószegi, and enjoys collaborations with other art forms, such as dance. As a teacher, he has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Europe and the United States. In 2007 Fredrik Ullén was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music. He is also active as a neuroscientist, heading a research group at Karolinska Institutet in Stockholm that studies the effects of musical training on the human brain.

For further information, please visit www.fredrikullen.com

The fruits of the tree of knowledge – do not tell you proofs of Fermat's marginal remark nor of the Riemann hypothesis, but – provide JUDGMENTS (of good and evil, tacitly, in human conduct); in terms of your letter they tell you to whom to give credit (perhaps even in the sense of lending money).

Georg Kreisel: Letter to Kenneth Derus, 23rd December 2003

Back in October of 1988 I went to visit an old lady in a nursing home. One of my mother's cousins. I'd never done it before, and I never did it again. She was pretty confused but we talked for a couple of minutes. Then she looked at me strangely and intently. 'Oh, Kenneth', she said. 'How good of you to come. I never thought I'd see you again. I feel so much better now. I'll never see you again.' Then normal talk resumed, and I left. The next day I learned that Sorabji had died in one nursing home while I was visiting another. Just like in the movies.

A lot of people figured he'd never get used to a nursing home. Like the time the banjo band stopped by. But I knew him better than most people.

I knew he was a practical man of the most radical sort. The kind of person you ring up when you murder your wife. Even the music is practical – in a crazy kind of way. You can't play it. I can't play it. But it can be done.

One of the first things he did was sit down at a battered upright and play to a room of baffled old people.

The man who said he'd never play for anyone.
The man who only played for *me* when I went to the bathroom.
The man who told the BBC he wouldn't cross the road to hear one of his orchestral works.
The man who banned public performances of his music for forty years.
The man with the 'visitors unwelcome' sign in front of his house.
The practical man.
The survivor.
He survived a long time.
I remember telling Slonimsky that story. It's my best one. A good story to end with.

Kenneth Derus: 'Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture', 11th February 1993

Kaikhosru Sorabji

Seit 1917 hat Sorabji im Laufe von 65 Jahren 90 Stunden Klaviermusik komponiert. Einige dieser Klavierwerke sind kurz, doch viele andere sind es nicht. Acht dauern zwei bis vier Stunden, sieben dauern fünf bis sechs Stunden und zwei dauern acht bis neun Stunden. Eine seiner Klaviersonaten ist so lange wie Schuberts gesamtes Sonatenschaffen zusammen genommen.[1]

Die großen Klavierwerke weisen eine dichte Textur auf und sind anstrengend zu spielen. Oft ist die Musik sieben-, acht oder neunstimmig, wobei fast ebenso viele Rhythmen hinzukommen (Verdopplungen – ein Dutzend oder mehr Stimmen – werden mitunter auf überladenen sechs Notensystemen notiert). Viele zeitgenössische Klavierpartituren mögen noch furchteinflößender erscheinen, doch keine geht von Händen und Fingern aus, die schneller und weiträumiger spielen.[2]

Xenakis ist gerade an solchen Stellen am schwierigsten, wo es nicht auf jede Note ankommt. Das gilt genauso für Sorabji. Falsche Töne sind manchmal nicht leichter zu spielen als richtige. Womöglich aber ist Sorabji dann am schwierigsten, wenn die Noten auf den ersten Blick einfach erschienen. Unstrukturierte Notenverläufe in beiden Händen, die sich mehrere Minuten lang mit einer Geschwindigkeit von fast Tausend Noten pro Minute fortbewegen; weite Akkorde, die geradlinig, aber im Tempo von Ravels Zweiunddreißigsteln vorwärts eilen – solche Dinge scheinen nach einem Trick oder Weichmacher zu verlangen, vergleichbar Stockhausens Wollhandschuhen.

Menschlichen Fingern ist nicht gegeben, es Nancarrows Player Pianos gleichzutun, aber bei Sorabji kann man oft mehr geschehen hören, weil von dem, was geschieht, mehr zu unterscheiden ist.[3]

© Kenneth Derus

Anmerkungen

1. Sorabji hat nur drei Orgelwerke (verglichen mit 62 Klavierwerken) komponiert, aber ihre Dimensionen sind in mancherlei Hinsicht außerordentlicher. Die *Zweite Orgelsymphonie* endet mit einer zweistündigen Fuge; Alistair Hinton hat darauf hingewiesen, dass ihr Mittelsatz so lang ist wie drei Mahler-Symphonien.

2. Vgl. Kevin Bower: „In meiner Laufbahn als Interpret zeitgenössischer Orgelmusik habe ich die meisten der berüchtigten, ‚super-schwierigen' Stücke gespielt: Xenakis' *Gmeeoorh*, Ferneyhoughs *Sieben Sterne*, Castiglionis *Sinfonie Guerriere et Amorose* usw. Sorabjis *Erste Orgelsymphonie* lässt all diese Stücke aussehen wie Fingerübungen aus dem Elementarunterricht. Und die *Zweite Orgelsymphonie* lässt die *Erste Orgelsymphonie* aussehen wie … eine Fingerübung aus dem Elementarunterricht."

3. Einer Komplexität, die an sich genossen werden könnte (d.h. vom einfachen Mann, nicht nur von Milton Babbitt), begegnet man nicht eben häufig. Nancarrows *Studies für Player Piano* klingen für fast jeden Hörer so komplex, wie sie gemeint sind, und dies gilt etwa auch für Clarence Barlows *Cogluotobüsiletmesi*; an diesem Maßstab gemessen aber sind Misserfolge die Regel (hierzu gehören etwa so berüchtigte Beispiele wie Wieland Hobans *when the panting STARTS* oder die Lehnstuhlexperimente Pietro Raimondis). Niemand wird annehmen, Sorabji habe für den einfachen Mann komponiert; ebenso wenig aber hat er für Leute wie Babbitt komponiert. (1930 behauptete er in *The New Age*, Nicht-Musiker seien „die impulsivsten, lebhaftesten und aufmerksamsten" Hörer.)

Nachtrag zu BIS-CD-1273 und BIS-CD-1533: Inzwischen hat sich herausgestellt, dass Sorabjis Mutter allenfalls eine sogenannte spanisch-sizilianische Opernsängerin war (u.a. weil ihre englische Abstammung sich mehr oder weniger bis auf Beowulf zurückführen lässt).

Transzendentale Etüden

Kaikhosru Sorabjis Sammlung *100 Transzendentalen Etüden*, in den Jahren 1940 bis 1944 komponiert, ist mit ihren mindestens sieben Stunden Gesamtdauer das zweitlängste Werk des Komponisten (übertroffen wird sie nur von den *Symphonischen Variationen*, die rund neun Stunden dauern). Es ist mithin auch die bei weitem umfangreichste Sammlung von Konzertetüden der gesamten bekannten Klavierliteratur.

Die meisten dieser Stücke (vor allem zu Beginn des Zyklus') sind typische Konzertetüden insofern, als sie im wesentlichen eine einzige technische oder strukturelle Idee entwickeln. Im weiteren Verlauf des Zyklus' finden sich Stücke, die das Konzept der herkömmliche Konzertetüde weit hinter sich lassen: umfangreiche, reich verzierte „Nocturnes", ein imposanter Walzer, eine Habanera und

eine Passacaglia mit 100 Variationen. Die Tendenz zu immer größeren Formen kulminiert in den letzten beiden Etüden – eine enorm erweiterte Ausarbeitung von J.S. Bachs *Chromatischer Fantasie* sowie eine fünfstimmige Fuge, beide jeweils mindestens 45 Minuten lang.

Der Titel *100 Transzendentale Etüden* verweist natürlich auf Liszts *Études d'exécution transcendante*. Sorabji mag die Anregung dazu bei einem Konzert erhalten haben, als Egon Petri die Lisztschen Etüden spielte. Andere offenkundige Einflüsse sind Skrjabin, Busoni und Godowsky, doch mit seinen Entwicklungsmodellen von immenser satztechnischer und rhythmischer Komplexität übertrifft Sorabji seine Vorgänger bei weitem. Zumindest in dieser Hinsicht könnte man Sorabjis Etüden als Vorboten der Klaviermusik eines Ligeti, Finnissy oder Ferneyhough betrachten. Solche Vergleiche sollten freilich nicht allzu exzessiv durchgespielt werden. Sorabji ist ein Komponist, Pianist und Denker *sui generis*; sein gewaltiges pianistisches Universum ist unwiderstehlich und auf eigenartige Weise anders als alle Musik vor oder nach ihm. Unter den Werken seiner Reifezeit nehmen die *100 Transzendentalen Etüden* eine Schlüsselstellung ein.

44. *Bin cantato. Dolce sciaro.* Eines von Sorabjis ausgedehntesten, atmosphärischsten Nocturnes. Viele der berückendsten Eingebungen Sorabjis finden sich unter den Nocturnes, die vielleicht seinen persönlichsten und originellsten Beitrag als Komponist ausmachen. Lange Vokalisen mäandern wie in Trance inmitten einer schwelgerisch vieler sanfter und unablässig wechselnder Hintergrundfiguren, die an einen exotischen Garten in der Dämmerung denken lassen – mit seiner üppigen Vielzahl von Blumen und Wohlgerüchen. Diese Musik zeigt wenig Dramatik oder Gewaltausbrüche, aber ein ungemein subtiles Spiel mit Farb- und Lichtnuancen, das ein wunderbares Verständnis des Klaviers und seiner klanglichen Möglichkeiten belegt.

45. (ohne Titel). Eine energiegeladene kleine Humoreske, die effektvoll mit der Stimmung der vorhergehenden Meditation bricht. Die Etüde basiert auf kurzen Gesten, wobei die Akkorde von einer Hand zur anderen wechseln; wie so oft verdichten sich die Figuren hin zur finalen stretta.

46. (ohne Titel). Eine Etüde, die verschiedene Quart-Arpeggienfiguren erkundet. Zuerst dialogisieren die Hände, nach und nach spielen sie in immer komplexeren Patterns zusammen.

47. *Leggiero e a capriccio*. Ein ziemlich exzentrisches Stück mit einem skurrilen und zusehends freieren Kontrapunkt der beiden Hände: ein Oktaven-Pattern wechselt sich in der einen Hand mit kleinen Intervallen, in der anderen mit Sechzehntelfigurationen ab.

48. *Volante*. Wellenförmige Skalenbewegungen wechseln in dieser Etüde von einer Hand in die andere. Alsbald verdichtet sich die Textur mit Skalen aus Terzen, Quarten, Quinten, Sexten … Sorabji setzt offenkundig voraus, dass der Pianist die vorangegangenen Doppelgriffetüden fleißig geübt hat!

49. *Vivace ma non troppo*. Ein leicht jazziges und technisch durchaus zu bewältigendes Stück mit rhythmischen Akkorden in der einen Hand und Sechzehntelfiguren in der anderen.

50. *Per il pedale 3*. Einer von Sorabjis besonderen pianistischen „Tricks" ist es, selbst bei dichtem Satz häufig das Sostenuto-Pedal zu verlangen. Das ist natürlich sinnvoll in den für Sorabji typischen Passagen mit einer Vielzahl von Melodielinien in verschiedenen Registern. Die Etüde bietet zahlreiche Möglichkeiten, diese Pedalkoordination zu üben. Achttonphrasen führen zu Akkorden, die mit dem Sostenuto-Pedal gehalten werden. Die Musik beginnt in der Mittellage, jedoch erweitern sich die Melodielinien allmählich, bis sie sich über die gesamte Tastatur erstrecken.

51. (ohne Titel). Ein wiederkehrendes, ungestümes Sechstonmotiv sowie rasche Läufe sind die Hauptzutaten dieser Etüde; sie werden entwickelt und erweitert, bis das Stück recht abrupt endet.

52. (ohne Titel). Eine sanft fließende, polyrhythmische Etüde, in der Achteltriolen auf Sechzehntel treffen. Etwas ungewöhnlich ist der Umstand, dass das Stück von Anfang bis Ende vierstimmig ist und dass die Melodielinien weder verziert noch verdichtet werden.

53. *A capriccio*. Wieder ein unbeschwertes Capriccio, das auf wenigen einfachen Motiven basiert, die variiert und erweitert werden. Hauptmotive sind hier doppelt punktierte Achtelrhythmen und begleitende Sechzehnteltriolen.

54. (ohne Titel). Ein freies, improvisatorisch anmutendes Stück, das mit unbekümmerter Gelassenheit überraschende tonale Richtungen einschlägt.

55. (ohne Titel). Eine effektvolle Etüde voll dramatischer Verve. Das Stück verwendet ein beunruhigendes Viertonmotiv mit Tonrepetitionen und steigert sich zusehends bis zu einem fulminanten Kulminationspunkt vor der kurzen Coda.

56. *Moderato*. Eine Art Walzer, in dem die melodischen Figurationen der rechten Hand von Oktaven umgeben werden, wodurch ein dreistimmiger Kontrapunkt entsteht. Im Mittelteil tauschen die Hände Tonmaterial aus, was den Etüdencharakter des Stücks verstärkt.

57. (ohne Titel). Eine Intervalletüde, die in weiten Sprüngen über die Tastatur führt – haarsträubend schwierig nicht zuletzt aufgrund der asymmetrischen Muster in beiden Händen.

58. (ohne Titel). Eine Repetitionsetüde, die sich zunächst einzelnen Tönen, dann ganzen Akkorden widmet. Zu dem eigentümlichen Charakter dieses Stücks trägt

als strukturelle Besonderheit die lange Schlussnote jeder Phrase bei, die den Fluss wiederholter Töne unterbricht.

59. *Quasi fantasia*. Eine längere Fantasie, die im Morgenlicht schimmernd-impressionistischer Schönheit anhebt und organisch in Passagen von enormer, extravaganter pianistischer Intensität hineinwächst. Einer meiner persönlichen Favoriten des gesamten Zyklus'.

60. (ohne Titel). Eine ziemlich wilde und kurzweilige Toccata, in der kapriziöse Melodien der rechten Hand und bizarre Einfälle über einer energiegeladenen ostinaten Begleitung erklingen.

61. (ohne Titel). Ein strenges, kraftvolles Stück mit Vorschlagsfiguren aus Vierundsechzigsteln und Akkorden aus Granit.

62. (ohne Titel). Eine freie Doppelgriff-Etüde von amüsantem, etwas hochmütigem Charakter. In der zweiten Hälfte des Stücks erklingen Doppelgriffe in Triolen; die Etüde endet mit einer kurzen Presto-Coda.

© Fredrik Ullén 2010

Danksagung
Mein herzlicher Dank gilt Alexander Abercrombie, der die hier eingespielten und die noch ausstehenden Etüden in exzellenten Ausgaben vorgelegt hat; alle Editionen sind im Sorabji-Aichiv erhältlich. Außerdem möchte ich Alistair Hinton vom Sorabji-Archiv und Kenneth Derus für freundliche Unterstützung und kompetenten Rat danken.

Der schwedische Pianist **Fredrik Ullén** ist bei einer Vielzahl von internationalen Musikfestivals aufgetreten, wo er mit herausragendem Erfolg zeitgenössische, klassische und romantische Werke interpretiert hat („spektakulär", *New York Times* 2001; „atemberaubende Virtuosität", *BBC Music Magazine* 2006, „übermenschlich", *Piano News* 2006, „Was soll man an diesem Pianisten mehr bewundern: Seine unfehlbare, diskret lockere Technik, seine musikalische Intelligenz oder seine Empfindsamkeit?", *Der Tagesspiegel* 2008). Zu Ulléns umfangreichem Repertoire gehören viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, wie etwa Ligetis sämtliche *Klavier-Etüden*, Regers *Spezialstudien* und Musik von Sorabji. Kreative Programme, in denen neue und traditionelle Werke aufeinandertreffen, sind ihm ein besonderes Anliegen. Seine Solo-CDs für BIS Records sind von international renommierten Kritikern ausnahmslos mit großem Lob bedacht worden und haben eine beeindruckende Zahl von bedeutenden Preisen und Auszeichnungen erhalten, u.a. den CHOC (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén konzertiert regelmäßig mit dem Perkussionisten Jonny Axelsson und der Cellistin Judit Csatószegi; außerdem schätzt er interdisziplinäre Projekte, z.B. in Verbindung mit dem Tanz. Als Lehrer hat Ullén Seminare und Meisterklassen an verschiedenen Musikakademien und -hochschulen in Schweden, Italien, den USA, Finnland, Dänemark, Norwegen und Ungarn abgehalten. Im Jahr 2007 wurde Fredrik Ullén zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Außerdem ist er als Neurowissenschaftler tätig; am Stockholmer Karolinska Institutet leitet er eine Forschungsgruppe, die die Auswirkung musikalischer Ausbildung auf das menschliche Gehirn untersucht.
Weitere Informationen finden Sie auf www.fredrikullen.com

Die Früchte vom Baum der Erkenntnis liefern (keine Beweise für Fermats kleinen Satz oder die Riemann-Hypothese, sondern) URTEILE (über Gut und Böse, stillschweigend, in menschlichem Umgang); im Hinblick auf Ihren Brief sagen sie Ihnen, wer Ihres Vertrauensvorschusses (vielleicht sogar im finanziellen Sinne) würdig ist.

Georg Kreisel: Brief an Kenneth Derus, 23. Dezember 2003

Im Oktober 1988 besuchte ich eine alte Dame in einem Altersheim. Eine Cousine meiner Mutter. Nie zuvor hatte ich sie besucht, und ich tat es nie wieder. Sie war ziemlich durcheinander, aber wir redeten einige Minuten lang. Dann blickte sie mich aufmerksam und auf eigenartige Weise an. „O Kenneth", sagte sie. „Wie gut, dass du gekommen bist. Ich hatte nicht damit gerechnet, dich wiederzusehen. Ich fühle mich jetzt viel besser. Ich werde dich nie wiedersehen." Darauf wurde das normale Gespräch fortgesetzt, bis ich ging. Am nächsten Tag erfuhr ich, dass Sorabji in einem Altersheim gestorben war, als ich ein anderes besuchte. Ganz wie im Film.

Eine Menge Leute dachten, er werde sich nie an ein Altersheim gewöhnen. Wie damals, als die Banjo-Band vorbeikam. Aber ich kannte ihn besser als die meisten anderen.

Ich wusste, dass er auf radikalste Weise praktisch veranlagt war. Die Sorte Mensch, die man anruft, wenn man seine Frau umbringt. Selbst die Musik ist praktisch – auf eine verrückte Weise. Man kann sie nicht spielen. Ich kann sie nicht spielen.

Und doch geht es.

Eines der ersten Dinge, die er tat, war, sich an ein ramponiertes Klavier zu setzen und den perplexen alten Menschen etwas vorzuspielen.

Der Mann, der gesagt hatte, er werde nie für irgendjemanden spielen.

Der Mann, der für mich nur spielte, wenn ich zur Toilette ging.

Der Mann, der der BBC sagte, er würde für keines seiner Orchesterwerke die Straße überqueren.

Der Mann, der öffentliche Aufführungen seiner Musik vierzig Jahre lang untersagte.

Der Mann mit dem „Besucher unwillkommen"-Schild vor seinem Haus.

Der praktische Mann.

Der Überlebende.

Er überlebte sehr lange.

Ich erinnere mich, Slonimsky diese Geschichte erzählt zu haben. Es ist meine beste. Eine gute Geschichte, um Schluss zu machen.

Kenneth Derus: „Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture", 11. Februar 1993

Kaikhosru Sorabji

Sorabji a composé 90 heures de musique pour piano au cours d'une période de 65 ans qui a commencé en 1917. Certaines de ses œuvres pour piano sont courtes mais plusieurs ne le sont pas. Huit durent de deux à quatre heures ; sept de cinq à six heures ; et deux de huit à neuf heures. Une de ses sonates pour piano est aussi longue que toutes les sonates de Schubert ensemble.[1]

Les principales œuvres pour piano ont une texture dense et sont exténuantes à jouer. La musique comprend souvent sept, huit ou neuf parties et presque autant de rythmes (avec les redoublements, au moins une douzaine de parties notées dans certains cas dans des systèmes archipleins de six portées). Plusieurs partitions contemporaines pour piano présentent un aspect encore plus rébarbatif mais aucune n'exige des mains et des doigts un mouvement plus rapide ni plus étendu.[2]

Xenakis est le plus difficile à jouer juste aux endroits où il n'importe pas de faire justice à toutes les notes. Il en est de même pour Sorabji. Il n'est pas toujours plus facile de jouer des fausses notes que les justes. Sorabji serait plutôt à son plus difficile quand sa musique est la plus simple sur la page. Des flots sans modèles de notes aux deux mains, à une vitesse de presque mille notes par minute pendant plusieurs minutes ; de grands accords qui avancent simplement mais à la vitesse des triples croches de Ravel; ces choses semblent exiger un stratagème ou un émollient, quelque chose de comparable aux gants de laine chez Stockhausen.

Aucun doigt humain ne peut réussir ce que les pianos mécaniques de Nancarrow peuvent faire mais il est souvent possible de distinguer plus d'événements quand on écoute Sorabji, parce qu'une plus grande partie de ce qui arrive est perceptible.[3]

© Kenneth Derus

Notes

1. Il n'y a que trois œuvres pour orgue – comparativement à 62 pour piano – mais leurs dimensions sont sous certains aspects plus remarquables. La *Symphonie no 2 pour orgue* se termine par une fugue de deux heures et Alistair Hinton nous rappelle que son mouvement central est aussi long que trois symphonies de Mahler.

2. Cf. Kevin Bowyer : « Dans ma carrière d'interprète de musique contemporaine pour orgue, j'ai joué la plupart des pièces notoires ‹ super-difficiles › – *Gmeeoorh* de Xenakis, *Sieben Sterne* de Ferneyhough, *Sinfonie Guerriere et Amorose* de Castiglioni, etc. A côté de la *Première symphonie pour orgue* de Sorabji, toutes ces pièces ont l'air d'exercices de doigté de 2e année. Et elle-même semble être des exercices de doigté de 2e année à côté de la *Seconde symphonie pour orgue*. »

3. La complexité qui peut être savourée comme telle (par l'homme de la rue, et non pas seulement Milton Babbitt) est difficile à dénicher. Les études de Nancarrow pour piano mécanique sonnent aussi complexes qu'elles devaient l'être, pour presque tout le monde, et il en est de même de *Cogluotobüsiletmesi* de Clarence Barlow ; mais à cette mesure, les échecs sont la règle (et incluent, notoirement, *when the panting STARTS* de Wieland Hoban mais aussi les expériences de fauteuil de Pietro Raimondi). Personne ne croit que Sorabji a écrit pour l'homme de la rue mais il n'a pas écrit non plus pour Babbitt et ses semblables. (En 1930, dans *The New Age*, il prétendit que les non-musiciens sont les auditeurs « les plus vivants, énergiques et profondément percepteurs. »)

Re : BIS-CD-1273 et BIS-CD-1533 : On sait maintenant que la mère de Sorabji était au mieux une soi-disant chanteuse d'opéra hispano-sicilienne (entre autres parce qu'elle était Anglaise de souche remontant à Beowulf).

Études transcendantales

La série de *100 Études transcendantales* que Kaikhosru Sorabji composa entre 1940 et 1944 est sa seconde plus longue œuvre avec une durée totale d'au moins sept heures (son œuvre la plus longue est les *Variations symphoniques* – près de neuf heures de musique). C'est aussi de loin la plus grande collection d'études de concert du répertoire connu.

La plupart des pièces, en particulier au début du cycle, sont typiques des études de concert dans ce sens qu'essentiellement une seule idée technique ou structurelle est explorée. Plus loin dans le cycle, Sorabji insère des pièces d'un format beaucoup plus volumineux que celui d'une étude traditionnelle : des « nocturnes » étendus, lourdement ornés ; une immense valse ; une habanera ; et une passacaille avec 100 variations. La tendence vers des formes de plus en plus

amples aboutit aux deux dernières études, une élaboration immensément étendue de la *Fantaisie chromatique* de J.S. Bach et une quintuple fugue d'une durée respective d'au moins 45 minutes.

Le titre de *100 Études transcendantales* fait naturellement allusion à la célèbre collection semblable de Liszt et Sorabji pourrait avoir été stimulé à écrire ses études suite à un concert d'Egon Petri qui jouait les études de Liszt. D'autres influences évidentes proviennent de Scriabine, Busoni et Godowsky mais, dans son emploi du développement de modèles d'une complexité texturelle et rythmique immense, Sorabji dépasse de loin tous ses prédécesseurs.

Sur ce point au moins, il est tentant de voir dans les études de Sorabji des présages de la musique pour piano de Ligeti, Finnissy ou Ferneyhough par exemple. Ces comparaisons ne devraient cependant pas être poussées trop loin. En tant que compositeur, pianiste et penseur, Sorabji reste *sui generis* ; son vaste univers pianistique est tranchant et étrangement différent de toute musique avant ou après lui. Les *100 Études transcendantales* occupent une position clé dans ses œuvres de maturité.

44. *Bin cantato. Dolce sciaro.* L'un des nocturnes atmosphériques étendus de Sorabji. Plusieurs des inspirations les plus ravissantes de Sorabji se trouvent dans les nocturnes qui sont peut-être ses compositions les plus personnelles et les plus originales. Ici, de longues vocalises font des méandres comme si elles étaient en transe parmi une exubérance de doux groupes de fond en continuel changement, suggérant la profusion de fleurs et de parfums dans un jardin exotique au crépuscule. Cette musique renferme peu de drame et d'éclats violents mais beaucoup de jeu subtil avec les changements de couleur et d'éclairage qui révèlent une merveilleuse compréhension du piano et de ses possibilités sonores.

45. (sans titre). Un énergique petit humoresque qui rompt efficacement l'atmosphère de la méditation précédente. L'étude repose sur de brefs gestes aux accords alternant entre les mains et, comme si souvent, la densité des groupes augmente vers la strette finale.

46. (sans titre). Une étude qui explore diverses figures de quartes en arpèges. On écoute d'abord un dialogue entre les mains qui jouent ensuite ensemble dans des patrons métriques de plus en plus compliqués.

47. *Leggiero e a capriccio.* Une pièce assez excentrique avec un contrepoint fantaisiste et roulant librement d'une main à l'autre : un patron d'octaves alternant entre de petits intervalles à l'une, et des groupes de doubles croches à l'autre.

48. *Volante.* Des vagues de gammes se mouvant de haut en bas alternent entre les mains dans cette étude. La texture s'épaissit rapidement avec des gammes en tierces, quartes, quintes, sixtes… Apparemment, Sorabji présume que le pianiste a travaillé diligemment les études précédentes en mouvement parallèle!

49. *Vivace ma non troppo.* Une pièce un peu jazzée et techniquement assez surmontable avec des accords rythmiques à une main et des groupes de doubles croches à l'autre.

50. *Per il pedale 3.* Un des « trucs » pianistiques spéciaux de Sorabji est de demander l'emploi fréquent de la pédale *sostenuto*, même dans des textures assez denses. Ceci est naturellement pratique dans des passages typiques de Sorabji avec une multitude de lignes mélodiques dans différents registres. L'étude offre de nombreuses occasions de recourir à une telle coordination de pédales. Des phrases de huit notes mènent à des accords tenus grâce à la pédale *sostenuto*. La musique commence dans le médium mais les mélodies s'enflent graduellement jusqu'à couvrir l'étendue complète du clavier.

51. (sans titre). Un motif rythmique répété, impétueux de six notes et des passages rapides sont les composantes principales de cette étude. Ces blocs constructeurs sont développés et étendus jusqu'à la fin plutôt abrupte.

52. (sans titre). Une étude polyrythmique coulant gentiment avec des triolets de croches contre des doubles croches. Chose assez inhabituelle, la pièce est strictement à quatre voix du début à la fin, sans ornementation ni épaississement des lignes mélodiques.

53. *A capriccio*. Voici un autre *capriccio* léger basé sur quelques motifs simples variés et étendus. Ici les motifs principaux sont des rythmes de croches doublement pointées et des triolets accompagnateurs de doubles croches.

54. (sans titre). Une pièce libre comme une improvisation, qui flâne dans des directions inattendues dans l'espace tonal avec une sorte de sérénité insouciante.

55. (sans titre). Une étude frappante remplie d'assurance dramatique. La pièce utilise un motif alarmant de quatre notes aux notes répétées et bâtit peu à peu la tension qui aboutit à un point culminant formidable précédant la brève coda.

56. *Moderato*. Une pièce en forme de valse où les groupes mélodiques à la main droite sont entourés d'octaves, créant un contrepoint à trois voix. Les mains s'échangent du matériel dans la section médiane, conférant à la pièce un caractère d'étude.

57. (sans titre). Une étude de longs sauts à la surface du clavier, d'une difficulté à faire dresser les cheveux sur la tête à cause surtout des patrons asymétriques aux deux mains.

58. (sans titre). Une étude de répétitions, d'abord de notes uniques, puis d'accords. Un trait structurel qui contribue au caractère particulier de la pièce est la note finale, allongée de phrase en phrase, qui interrompt le cours des notes répétées.

59. *Quasi fantasia*. Une fantaisie assez longue qui commence dans une lumière matinale d'une beauté impressionniste chatoyante et qui croît organiquement en passages d'une intensité pianistique extravagante et fantastique. L'une de mes favorites de tout le cycle.

60. (sans titre). Une toccata assez débridée et divertissante où des mélodies fantasques à la main droite et des caprices bizarres sont entendus sur un accompagnement énergique de type *ostinato*.

61. (sans titre). Une pièce sévère et émouvante avec des appogiatures de quadruples croches et des accords de granit.

62. (sans titre). Une étude libre en mouvement parallèle, au caractère légèrement arrogant et amusant. Dans la seconde moitié de la pièce, les mouvements parallèles sont en triolets et l'étude se termine avec une brève coda *presto*.

© Fredrik Ullén 2010

Remerciements

J'aimerais exprimer ma sincère reconnaissance à Alexander Abercrombie qui a édité avec excellence toutes les études enregistrées sur ce CD ainsi que les autres études de la série, directement pour ce projet. Toutes les partitions sont disponibles aux Archives de Sorabji. Je remercie aussi Alistair Hinton des archives de Sorabji et Kenneth Derus pour leur aimable soutien et leurs conseils d'experts.

Le pianiste suédois **Fredrik Ullén** s'est produit comme soliste en littérature contemporaine et classique/romantique à de nombreux festivals internationaux de musique, recevant des éloges extraordinaires des critiques (« spectaculaire », *New York Times* 2001 ; « virtuosité à en rester bouche bée », *BBC Music Magazine* 2006 ; « surhumain », *Piano News* 2006 ; « Que devrions-nous admirer le plus chez ce pianiste : sa technique infaillible, discrètement détendue, son intelligence musicale ou sa sensibilité ? », *Der Tagesspiegel* 2008). Le répertoire étendu d'Ullén comprend quelques-unes des œuvres les plus complexes et les plus exigeantes du répertoire pour piano comme l'intégrale des *Études* de Ligeti, les *Études spéciales* de Reger ainsi que des œuvres de Sorabji. Il manifeste un intérêt particulier pour les programmes créatifs avec le couplage d'œuvres nouvelles et traditionnelles. Tous ses enregistrements de piano seul chez BIS remportent les plus grands éloges de la critique internationale et de nombreuses récompenses et distinctions comme le Diapason d'or, CHOC du *Monde de la Musique*, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). Ullén se produit régulièrement avec le percussionniste Jonny Axelsson et la violoncelliste Judit Csatószegi. Il apprécie également les collaborations avec d'autres formes d'expression artistique comme la danse. Il donne des séminaires et des classes de maître dans plusieurs académies musicales ainsi que des collèges en Suède, en Italie, aux Etats-Unis, en Finlande, au Danemark, en Norvège et en Hongrie. En 2007, Fredrik Ullén est élu membre de l'Académie royale suédoise de musique. Il travaille aussi comme neuroscientiste, menant, à l'Institut Karolinska à Stockholm, un groupe de chercheurs qui étudient les effets de l'entraînement musical sur le cerveau humain.

Pour de plus amples informations, veuillez consulter www.fredrikullen.com

Les fruits de l'arbre de la connaissance – ne donnent pas de preuves de la remarque marginale de Fermat ni de l'hypothèse de Riemann mais – fournissent des JUGEMENTS (du bien et du mal, tacitement, dans la conduite humaine) ; en termes de votre lettre, ils disent à qui faire crédit (peut-être même dans le sens de prêt monétaire).

Georg Kreisel : Lettre à Kenneth Derus, 23 décembre 2003

En octobre 1988, je suis allé visiter une vieille dame, une des cousines de ma mère, dans un foyer pour aînés. Je ne l'avais jamais fait avant et ne l'ai jamais refait ensuite. Elle était assez confuse pendant notre conversation de quelques minutes. Puis elle me regarda étrangement et avec intensité. « Oh, Kenneth », dit-elle. « Comme tu es bon de venir. Je pensais ne plus jamais te revoir. Je me sens beaucoup mieux maintenant. Je ne te reverrai plus jamais. » Puis la conversation normale reprit son cours, et je suis parti. Le lendemain, j'ai appris que Sorabji était mort dans un foyer pendant que j'étais en visite dans un autre. Tout comme dans les films.

Beaucoup de gens pensaient qu'il ne s'habituerait jamais à un foyer. Comme la fois que l'orchestre de banjos s'y arrêta. Mais je le connaissais mieux que la plupart des autres gens. Je savais qu'il était un homme pratique de la sorte la plus radicale. Le genre de personne qu'on appelle quand on assassine sa femme. Même la musique est pratique – d'une manière dingue. On ne peut pas la jouer. Je ne peux pas la jouer. Mais ça peut être fait.

L'une des premières choses que j'ai faites est de m'assoir à un piano droit délabré et de jouer dans une pièce pour vieilles gens déconcertés.

L'homme qui dit qu'il ne jouerait jamais pour qui que ce soit.

L'homme qui n'a joué que pour *moi* quand j'allais à la salle de bains.

L'homme qui dit à la BBC qu'il ne traverserait pas la rue pour entendre l'une de ses œuvres pour orchestre.

L'homme qui bannit les exécutions publiques de sa musique pendant quarante ans.

L'homme avec l'enseigne « visiteurs non bienvenus » devant sa maison.

L'homme pratique.

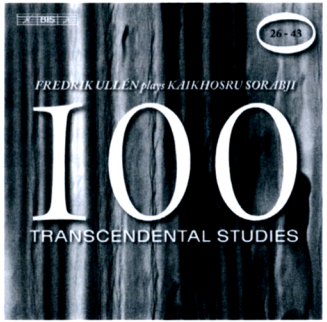
Le survivant.

Il a survécu longtemps.

Je me rappelle avoir raconté cette histoire à Slonimsky. C'est ma meilleure. Une bonne histoire pour terminer.

Kenneth Derus : « Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture », 11 février 1993

ALSO AVAILABLE



Fredrik Ullén *plays* Kaikhosru Sorabji
100 Transcendental Studies – Nos 26–43 (BIS-CD-1533)

'5 stelle' *Musica*; '10' *Klassik-Heute.de*; 'CD des Doppelmonats' *Piano News*

'The amazing Ullén... expounds Sorabji's studies with utter textual clarity and his usual jaw-dropping virtuosity.' *International Piano*

„Fesselnd, aufregend ... Fredrik Ullén bewältigt Sorabjis Musik mit fabelhafter Überlegenheit, ohne je pianistische Grenzen erkennbar werden zu lassen." *Fono Forum*

"La técnica desbordante de Ullén y la luminosidad que anida en estas pàginas, convierte al presente disco en un pequeño aconticimiento." *Scherzo*

100 Transcendental Studies – Nos 1–25 (BIS-CD-1373)

'10' *Klassik-Heute.de*; '10/10' *Classics Today.com*

„Eine bahnbrechende Pionierleistung ... eine der interessantesten Neuerschienungen im Klaviersektor." *Piano News*

'Ullén's achievement is nothing short of breathtaking.' *International Record Review*

For information about other recordings by Fredrik Ullén, please visit www.bis.se

DDD

Recording Data
Recorded in August 2006 [Nos 44–58, 60–62] and July 2006 [No. 59] at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Piano technician: Carl Wahren
Recording producers and sound engineers: Thore Brinkmann [Nos 44–58, 60–62], Rita Hermeyer [No. 59]
Digital editing: Nora Brandenburg, Rita Hermeyer
Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design
Cover texts: © Kenneth Derus 2009, Fredrik Ullén 2010
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover background image: *Photographic Study* by Juan Hitters
Photograph of Fredrik Ullén: © Mats Bäcker
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1713 © & ℗ 2010, BIS Records AB, Åkersberga

BIS-CD-1713

BIS-CD-1713

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

KAIKHOSRU SORABJI (1892–1988)

100 TRANSCENDENTAL STUDIES
Nos 44–62

TT: 80'25

FREDRIK ULLÉN *piano*

MADE IN THE EU

Recording producers: Thore Brinkmann, Rita Hermeyer
DDD
© & ℗ 2010, BIS RECORDS AB

7 31859 01713 5

BIS-CD-1713 SORABJI · 100 TRANSCENDENTAL STUDIES, NOS 44–62 · FREDRIK ULLÉN

BIS-CD-1713 SORABJI · 100 TRANSCENDENTAL STUDIES, NOS 44–62 · FREDRIK ULLÉN